TEXTES THÉORIQUES

EXTRAITS DES TRAITÉS DE MUSIQUE DE

HUCBALD, ODON, GUI & ARIBON

traduits et commentés avec exemples notés.

VADE-MECUM

DE LA

RYTHMIQUE GRÉGORIENNE

DES Xe & XIe SIÈCLES

PAR

GEORGES HOUDARD

Prix net : 2 FRANCS, franco.





SAINT-GERMAIN-EN-LAYE
IMPRIMERIE MIRVAULT
69-71, Rue au Pain et 1, Rue Ducastel
—
1912

DU MÊME AUTEUR

A la Librairie FISCHBACHER

33, RUE DE SEINE, PARIS

L'Art dit Grégorien, d'après la notation neumatique. *Etude préliminaire.* 1 vol. gr. in-8° jésus, 40 pages (1897) . . . . 2 fr. 50

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la notation neumatique. 1 vol. gr. in-8° jésus de 264 pages (1898) . . . . 25 fr. »

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la notation neumatique. *Appendice* paginé à la suite de l'ouvrage précédent, de 265 à 363. 1 vol. gr. in-8° (1899) . . . . 5 fr. »

Deux Mémoires sur la Notation neumatique, lus au Congrès de juillet 1900. Gr. in-8° jésus, 20 pages (1901). *Epuisé.*

L'évolution de l'Art musical et l'Art Grégorien. Petit in-12, 54 pages (1902). . . . . 1 fr. »

A la Librairie Alphonse PICARD et Fils

82, RUE BONAPARTE, PARIS

La Richesse rythmique musicale de l'Antiquité, in-8°, 84 pages (1903). . . . . 3 fr. 50

A la Librairie MIRVAULT

69-71, RUE AU PAIN, SAINT-GERMAIN-EN-LAYE (S.-ET-O.)

La Question grégorienne en 1904, in-8°, 58 pages (1904). . . . 2 fr. »

La Science musicale traditionnelle, in-8 oblong. . . . . 1 fr. »

Textes théoriques, in-8° raisin, 40 pages (1912) . . . . . 2 fr. »

Au très éminent professeur et docteur

HUGO RIEMANN

de Leipzig.

Hommage confraternel.

G. H.

30 Juin 1912.



TEXTES THÉORIQUES

EXTRAITS DES TRAITÉS DE MUSIQUE DE

HUCBALD, ODON, GUI & ARIBON

traduits et commentés avec exemples notés.

VADE-MECUM

DE LA

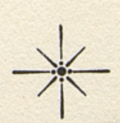
RYTHMIQUE GRÉGORIENNE

DES Xe & XIe SIÈCLES

PAR

GEORGES HOUDARD

Prix net : 2 FRANCS, franco.





SAINT-GERMAIN-EN-LAYE
IMPRIMERIE MIRVAULT
69-71, Rue au Pain et 1, Rue Ducastel

1912

Eminent Maître,

Mon Très Honoré Confrère,

En mettant ce petit opuscule sous l'égide de votre grand renom d'érudition musicale, j'ai l'assurance de ne pas démériter de l'estime que vous m'avez témoignée jusqu'à ce jour.

Je me flatte de l'espoir d'avoir répondu à votre attente en publiant ces quelques extraits de nos théoriciens de la musique du IXe au XIe siècle.

Classées méthodiquement, éclaircies par des exemples en notation moderne, et sobrement commentées, ces citations amènent insensiblement le lecteur, de la base au sommet de la théorie du rythme, telle que l'enseignaient Hucbald, Odon, Gui et Aribon.

J'aurais pu multiplier ces extraits, c'eût été sans profit.

La théorie du rythme ainsi résumée dans ses principes fondamentaux met à néant, *ab initio*, toute conception contraire à la conclusion que j'ai formulée il y a quinze ans déjà : un *Neume* représente graphiquement la valeur d'un *Temps* de notre mesure moderne.

Les RR. PP. Bénédictins repoussent cet enseignement traditionnel, en disant (1) :

« Qui dit un art, dit un ensemble de convenances, de proportions, d'har-
« monies. Ces proportions dans le chant peuvent être, sans aucun doute, et
« souvent avec fruit, soumises aux calculs du mathématicien, du rythmicien.
« Sous tous ces rapports l'art relève de la science. *Pour les théoriciens du moyen*
« *âge, la musique n'est guère que cela ; c'est une science... la science des nombres...*
« Au fond, cet aspect n'est pas le vrai, et *ne doit pas être le nôtre en ce moment.* »

En foi de quoi, ils n'hésitent pas à lui substituer cette théorie néo-grégorienne du *nombre musical grégorien*, que vous savez être inacceptable historiquement et musicalement.

(1) Discours du R. P. Dom Pothier, à Rome, 9 avril 1904.

Vous n'ignorez pas non plus, éminent Maître, que les PP. BB. ont voulu, — à l'imitation de ce que leurs confrères peintres, de Beuron, ont tenté picturalement, — *doter l'Eglise catholique, d'un système musical à part, spécial, sans parenté avec aucune autre forme connue.*

Un tel but était digne de tous les égards dus à des inventeurs convaincus et de bonne foi, s'ils l'avaient poursuivi loyalement et au grand jour de la discussion esthétique mondiale. Mais tel n'est pas le cas.

En effet, les PP. BB. ont bien imaginé de créer un système rythmique, *leur* système, mais, pour le défendre à l'avance contre toute critique de fond, ils n'ont pas hésité à l'appliquer sans hésitation au chant grégorien — régi par d'autres lois théoriques — pensant ainsi le faire accepter sans opposition, sous le couvert de la pure tradition grégorienne *prétendûment retrouvée par eux.*

La presse ignorante s'est faite l'écho de leurs affirmations ; l'intérêt matériel est entré en jeu, et, c'est ainsi que le *mensonge historique* est devenu aux yeux de bien des profanes une *vérité démontrée.*

Or, tous les textes que je cite dans les pages suivantes, sont des plus clairs et des plus explicites contre la prétention bénédictine de faire accepter comme *traditionnelle* une forme rythmique nouvelle qui n'a aucun fondement dans la science antique ou médiévale : Vous le savez mieux que personne.

La science historique ou théorique étant supérieure à toutes les compétitions humaines, j'ai la ferme conviction que nos milliers de confrères s'intéresseront à cette question, *capitale pour l'histoire de l'art musical,* et formeront une phalange renouvelée des « Temps héroïques » et prête à me soutenir dans la lutte impitoyable que nous, musiciens, nous devons engager, sans trêve ni repos, contre la propagation du *Schisme musical bénédictin.*

G. H.

30 juin 1912.

RAPPEL THÉORIQUE PRÉALABLE

Toute mélodie se compose de membres de phrase constitués par des groupes de sons; chaque groupe forme une unité rythmique; l'audition d'une unité rythmique entraîne, par le sens mélodique qui s'en dégage, le besoin d'en entendre une suivante, et le « RYTHME » qui est le « MOUVEMENT » est créé *ipso facto*.

Les trois éléments de toute mélodie sont donc ceux-ci :

Mélodiquement

1. Le **son**, élément sonore, matière inerte.

« *Hi soni qui sunt ?* » demande l'élève d'Hucbald de Saint Amand.

« *Sonos hic phthongos* (*1*) *dicimus*, répond le maître, *id est voculas in canore concordes, quæ sunt harmoniae* (*2*) *elementa. Etenim sunt loquela litteris, ita constat phthongis harmonia* (*3*). »

HUCBALD DE SAINT AMAND, *Scholia enchiriadis de arte musica*.

P. L. M. (4), t. CXXXII, col. 983 A.

2. Le **groupe de sons**, élément de mouvement; matière mélodique.

(V. Textes 8 et suivants).

3. Le **membre de phrase**, constitué par plusieurs groupes de sons, et formant un sens mélodique ayant une signification propre, « *quæ aliquid significat* » dit ODON DE CLUNY (*Opuscula de Musica*).

P. L. M., t. CXXXIII, col. 785 A.

(V. Textes 16 et suivants).

Rythmiquement

1. La **durée** (*mora*) variable de chaque son dans l'unité rythmique; élément rythmique.

(V. plus loin, Textes 3 à 15).

On entend par phthonges ou sons, ces sortes de voyelles (musicales) qui, par leur réunion, forment un chant et sont les éléments de la musique; les sons tiennent dans la musique le rôle des lettres dans le langage parlé.

2. La **valeur unité**, **groupe ou note seule**; matière rythmique.

(V. Textes 8 et suivants).

3. La **répétition des unités**, élément de mouvement, doué **d'un** sens propre, et animé d'un mouvement vif ou lent, selon le caractère de l'œuvre envisagée.

(V. Texte 23).

Grégoriennement, ces trois éléments respectifs de la mélodie et du rythme existent comme dans toute œuvre musicale, parce que le chant grégorien **est** un genre de musique qui ne fait pas exception à la règle commune de la musi-

(1) *Phthongi*, v. Textes 8 à 11. — (2) *Harmonia*, v. Note 1, p. 15. — (3) V. Texte 8.

(4) *P. L. M.* abréviation adoptée usuellement pour désigner la *Patrologie latine* de l'abbé *Migne* (Garnier frères, éditeurs, rue des Saints Pères, Paris). — Les principaux auteurs, cités ici par extraits, sont : HUCBALD DE SAINT AMAND, tome 132 ; ODON DE CLUNY, tome 133 ; GUI D'AREZZO, tome 141 ; ARIBON DE LIÈGE, tome 150.

que européenne ; ce n'est pas un art à part (1): tout au plus est-ce un genre de transition, comme le fut l'art palestrinien au XVI[e] siècle, mais il fait partie intégrante de l'histoire de la musique et n'en saurait être exclu.

Les textes auxquels nous faisons les renvois ci-dessus indiqués, le prouveront d'eux-mêmes, en dehors des commentaires que nous leur ajouterons. Nos commentaires auront pour but de compléter le sens des textes, pour les lecteurs — ils sont légion — insuffisamment instruits des choses de la technique musicale (2). De plus, nous aurions pu, dans les feuillets qui suivent, multiplier à l'excès les citations intéressantes sur *chaque* fait théorique : nous avons préféré *choisir* parmi elles le fragment le plus clair, le plus positif, en l'empruntant autant que possible à des auteurs différents, afin de montrer l'unanimité d'enseignement à la même époque, X[e]-XI[e] siècle, celle de l'apogée de la culture du chant grégorien.

(1) V. notre conclusion. — L'art bénédictin pseudo-grégorien est cet art à part qui n'a aucune parenté avec aucune autre forme cultivée.

(2) Pour plus amples détails, nous renvoyons à notre dernier ouvrage paru : *La Cantilène romaine*, in-8° jésus, Fischbacher, 33, rue de Seine, Paris, 1905.

I

RYTHMIQUE GÉNÉRALE

TEXTE 1. HUCBALD, *Scholia*; *P. L. M.*, col. 993 C. — Imprimis videndum, ut numerose (1) quodlibet melum (2) promatur.

Tout d'abord, on doit considérer que tout chant procède rythmiquement (v. la continuation de ce passage au Texte 3).

2. HUCBALD ; *idem*, col. 1008 A. — Igitur quidquid in modulatione (3) suave est, numerus operatur per ratas (4) dimensiones vocum (5); quidquid rythmi delectabile praestant sive in modulationibus, seu in quibuslibet rythmicis motibus (6) totum numerus efficit.

Tout ce qui dans le chant est suave, est l'œuvre *du* rythme rendu sensible par les durées proportionnelles des sons; tout ce que *les* (7) rythmes offrent de délectable, soit dans les chants mesurés, soit dans les mouvements rythmiques quelconques, est uniquement engendré par les rapports numériques.

COMMENTAIRE : Le *rythme* est essentiellement caractérisé par la répétition à *intervalles théoriquement égaux*, d'une **inflexion** dite **rythmique**, appelée **pied rythmique**, (par opposition à « pied métrique » ou « mètre » dans la poésie), dans l'antiquité et au moyen âge, et **temps** dans l'enseignement moderne. Cette inflexion-pied-temps est indifféremment constituée, soit par une seule note, dite « longue entière » (notée par une noire, celle-ci étant prise comme type graphique), soit par deux ou trois notes, dites « longues simples » (croches), soit par quatre (ou plus) notes dites brèves et semi-brèves (doubles et triples croches, etc.). La note seule (longue entière) ou la « première note » de chaque

(1) *Numerose, Numerus ;* v. plus loin Texte 27 : *Numerus* est équivalent de *Rythmus*, d'où *Numerose* signifie « rythmiquement ».

(2) *Melum, Melos, Melodia ;* chant mélodique quelconque rythmé musicalement, par opposition à la déclamation.

(3) *Modulatio, Modulata ;* de *modus*, mesure, d'où chant mesuré.

(4) *Rata, Ratio ;* en rythmique musicale, proportion raisonnée, rapport proportionnel.

(5) *Vox ;* en musique, *son* dans le sens actuel de *note musicale*.

(6) *Motus ; mouvement*. En musique, toute note musicale constitue un mouvement de la voix ou du son ; un groupe de 2, 3, 4 sons constitue une syllabe (v. Textes 8 à 15) composée de 2, 3, 4 *mouvements* sonores (*motus*) (v. Note 1, p. 13).

(7) *Les* par opposition à *du* qui précède. Il s'agit *des* parcelles rythmiques entrant numériquement dans la constitution de l'unité entière (v. Note 6, ci-dessus) : parcelles soumises, l'une par rapport à l'autre, à la loi des proportions réciproques (v. Texte 4).

groupe étant infléchie et marquant, avec plus ou moins d'intensité, le mouvement de l'œuvre.

Le rythme musical est tout cela, rien que cela, et, en dehors de cette théorie, il n'y a plus de rythme musical traditionnel. Les textes qui suivent vont l'établir péremptoirement.

Le terme « longue entière » paraîtra nouveau, peut-être, à quelques lecteurs. Le fait rythmique qu'il spécifie est connu de toute antiquité. Les Anciens reconnaissaient, en effet, dans la pratique musicale — en outre de la longue *dite* prosodique valant deux brèves, — des longues de trois, de quatre et de cinq temps bref, tenant lieu à l'occasion, et à elles seules, d'un pied trochaique, dactylique ou péonique. Cette « longue entière » existe grégoriennement, dans la « *syllaba sola vox* » ou syllabe musicale d'un seul son. On le verra plus loin, textes 8 et 13.

Contre ces principes généraux de la rythmique fondamentale, les Bénédictins ont péché gravement et volontairement, parce qu'après avoir reconnu que « *pour les théoriciens du moyen âge, la musique est la science des nombres* », ils ont formulé une première affirmation inattendue, certes, en énonçant que « *cet aspect n'est pas le vrai et ne doit pas être* » celui de la musique bénédictine.

Et ils ont aggravé leur cas en formulant cette étrange pétition de principe, que les textes subséquents se chargeront de mettre à néant, savoir, que « *le chant liturgique appartient au genre rythmique libre, mais ce genre lui-même dont le type classique est la prose cicéronienne est soumis à cette loi!* » (Discours de D. Pothier, Rome, 1904).

Lorsque les RR. PP. nous auront dit de *quel auteur sérieux du Xe siècle* ils ont extrait le suc de cette information sensationnelle, nous briserons notre plume et nous prendrons, *urbi et orbi*, l'engagement solennel de ne plus écrire contre eux.

II

UNITÉS RYTHMIQUES FONDAMENTALES

§ I. — DURÉE RESPECTIVE DES SONS

1° *Sons longs et sons brefs proportionnels.*

3. Hucbald, *Scholia*; *P. L. M.*, col. 993 D. — Quid est numerose canere? — ut attendatur ubi productioribus ubi brevioribus morulis (1) utendum sit; quatenus uti quae syllabae breves, quae sunt longae attenditur, ita qui soni producti quique correpti esse debeant, ut ea quae diù ad ea quae non diù legitime concurrant.

Qu'est-ce que chanter rythmiquement? — C'est observer les durées plus longues ou plus brèves (des sons) partout où elles sont employées (dans la notation), de même que l'on doit faire attention aux syllabes brèves et aux syllabes longues; de telle façon que les sons soient longs ou brefs selon qu'ils doivent l'être, et que ceux qui sont longs soient théoriquement en rapport proportionnel avec ceux qui sont brefs.

Le même auteur, dans un autre ouvrage, revient sur le même sujet:

3 bis. Hucbald. *Commemoratio brevis de tonis*, *P. L. M.*, col. 1039, *in medio*. — Verum omnia longa aequaliter longa, brevium par sit brevitas.

Que toutes les longues soient également longues, et toutes les brèves égales en brièveté — (suivant leur nombre dans le groupe).

Commentaire : Le seul commentaire à faire des deux textes latins d'Hucbald est celui-ci: Il y a, dans le chant grégorien, — qui forme la transition historique entre la musique antique et la musique mesurée du xiii[e] siècle, — des notes naturellement longues et d'autres naturellement brèves, — dans un rapport numérique, proportionnel entre elles, — écrites et enseignées oralement.

Nul n'a le droit de les intervertir, de les atténuer sans attenter au rythme original.

Néanmoins les Bénédictins (2) enseignent que: *les proportions ne sont pas des proportions de longues et de brèves régulièrement combinées, mais des successions bien pondérées d'accents et de divisions pour le phrasé* (3).

(1) *Mora, morula*; en musique *durée* d'un son, d'un groupe. Ce sens est rigoureux dans la technique du x[e] siècle. Le sens de *retard* de la voix est une interprétation forcée.

(2) V. Edition notée en notation moderne de Desclée et C[ie], Tournai. — Paris, vol. 730 A.

(3) Discours du R. P. Dom Pothier. — Dans quel auteur du x[e] siècle le R. P. a-t-il puisé cette négation?

Qui a raison en cette matière? Evidemment Hucbald! Qui a tort? Evidemment le R. P. Dom Pothier.

4. IDEM, *Scholia, P. L. M.*, col. 994 A. — Sic itaque numerose est canere, longis brevibusque sonis, ratas morulas (1) metiri, nec per loca protrahere vel contrahere magis quam oportet, sed, infra scandendi legem (2), vocem continere, ut possit melum ea finiri mora (3) qua cepit.

Ainsi donc, chanter rythmiquement, c'est mesurer par des durées numériques proportionnelles les notes longues et les notes brèves et ne pas allonger ni abréger çà et là plus qu'il ne convient, mais conduire la voix de telle sorte que, suivant la loi de scansion, le chant puisse se terminer dans son mouvement initial.

COMMENTAIRE: Hucbald développe ici sa pensée en l'amplifiant.

Ce texte contient, en résumé, toute la loi esthétique fondamentale; il pose les bases de la musique mesurée du XIII[e] siècle, en affirmant la nécessité des rapports proportionnels des valeurs entre elles (*ratas morulas metiri*); il prépare la voie à la musique palestrinienne du XVI[e] siècle, et justifie dès le X[e] siècle, — date de sa rédaction, — la tradition ininterrompue des usages rythmiques que nous respectons encore au XX[e] siècle:

Sons longs et sons brefs proportionnels; rallentendo et accelerando progressifs, modérés, suivant le sens mélodique de l'œuvre; conduite du mouvement général donnant à l'œuvre son caractère esthétique et son *unité de style*.

5. GUI D'AREZZO, *Micrologus*. Chap. XV. — *P. L. M.*, col. 394. — ARIBON, *de Musica*, *P. L. M.*, col. 1326. — Aliae voces ab aliis morulam duplo longiorem vel duplo breviorem habeant.

Que les sons se différencient entre eux par une durée double plus longue ou double plus brève. — (Ceci se trouve confirmé sous une forme plus claire par Odon de Cluny, v. Texte 8).

COMMENTAIRE: Ce texte de Gui d'Arezzo exprime sous une forme, — un peu obscure peut-être, — ce qu'Odon de Cluny et lui-même ont su fixer autre part, grâce à une très heureuse et très exacte comparaison (v. Textes 8 et 13). Il ne s'agit ici de rien moins que de la série de nos *valeurs modernes:* une noire = deux croches = quatre doubles croches, etc... En effet:

(1) *Morulas ratas*, *numerose* sont des expressions qui ne peuvent s'appliquer qu'à un système numérique, constaté par Dom Pothier, mais rejeté par lui, on l'a vu.
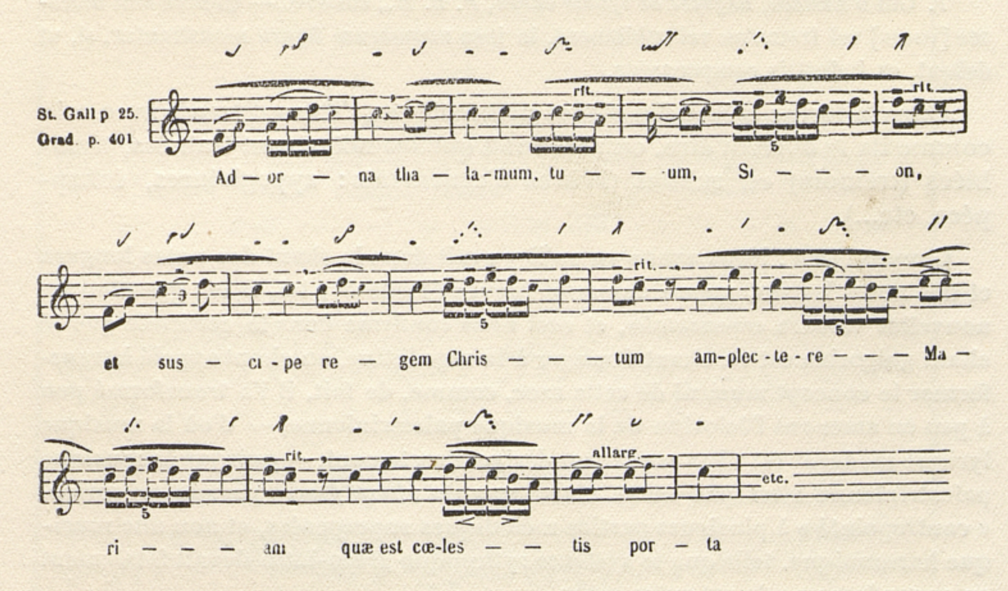
(2) La « loi de scansion » est, par excellence, la loi du *Mouvement rythmique isochrone* que nous pratiquons.

(3) *Mora*, signifie ici *durée*, comme précédemment, mais en un sens plus étendu, celui de « *Mouvement général de l'œuvre* ».

Prenant une valeur moyenne — la *croche*, par exemple, — la durée d'un son *double plus long* est la valeur dite *noire*, et la durée d'un son double[ment] *plus bref* est la *double croche*.

C'est tout simplement la série de nos valeurs musicales actuelles, déjà en usage au xᵉ siècle, mais voilées sous une terminologie différente, la seule alors connue :

En voici, de suite, un exemple d'application pratique, et cela ne préjuge en rien des conclusions certaines qui en établissent la parfaite traduction :



6. Bernon d'Auge, *Prologus in tonarium*, *P. L. M.*, CLII, col. 1114 D. — Idcirco ut in metris certa pedum dimensione contextitur versus, ita apta et concordabili brevium longorumque sonorum copulatione componitur cantus.

C'est pourquoi, de même que, dans la métrique, le vers est constitué par la dimension fixe (limitée) des pieds, de même le chant est composé par des assemblages (copulatio) bien faits et concordants de sons brefs et de sons longs (v. Textes 9 et 15).

Commentaire : On a vu (Texte 3) le parti-pris de Dom Pothier contre les *rapports proportionnels des sons entre eux*, il est donc inutile de lui demander si l'« *apta et concordabilis brevium longorumque sonorum copulatio* » l'intéresse davantage, puisque c'est de cette *copulatio* que naissent les pieds rythmiques musi-

caux, égaux entre eux, comme le sont les pieds métriques dans la poésie. (v. Texte 23), et qu'il les rejette.

C'est, on le sait, un fait de science certaine que les pieds métriques ne sont autre chose que le décalque des *pieds rythmiques musicaux primitifs*, comme il est certain que toute musique a précédé toute poésie.
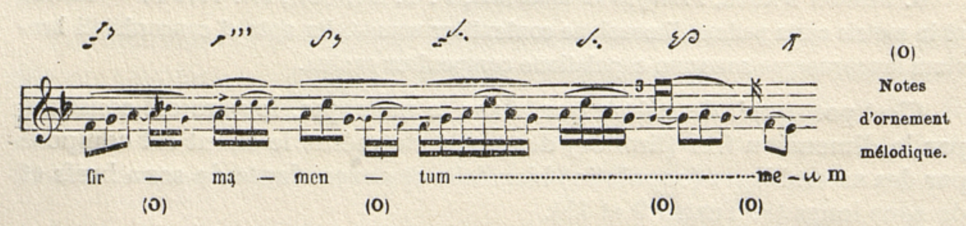
On verra plus loin (Texte 15) ce que les Bénédictins *pensent* et *enseignent* (?) touchant ces *pieds rythmiques*, seule forme tangible du rythme à toutes les époques.

2° *Notes d'ornements mélodiques.*
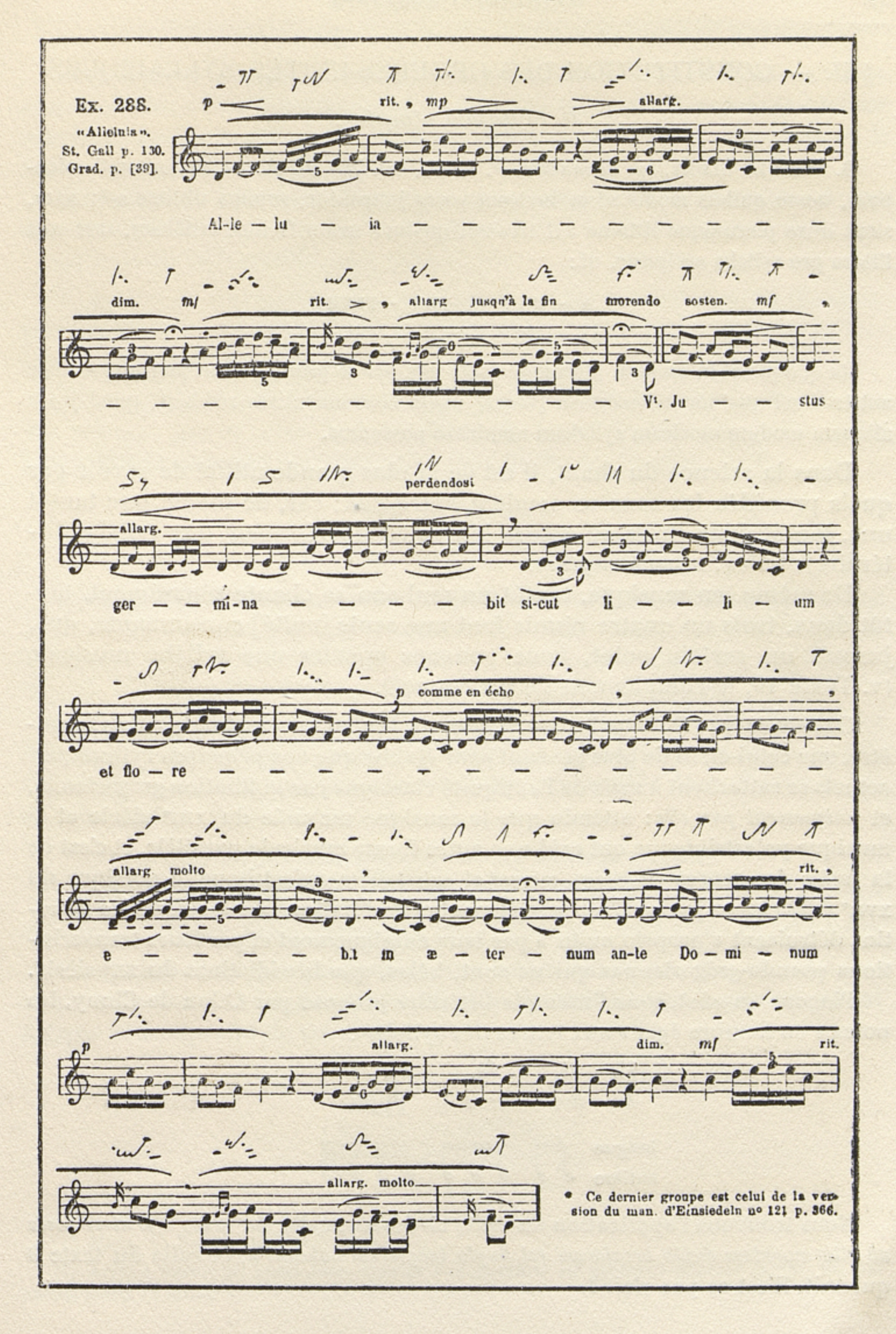
7. Gui d'Arezzo, *Regulae de ignoto cantu*, *P. L. M.*, col 416. — Quaeve sint morosae [voces] vel tremulae vel subitaneae, in ipsa neumarum figura monstrantur, si, ut debent, ex industria componantur.

Dans la forme même des signes neumatiques, s'ils sont tracés avec soin comme ils le doivent être, on reconnaît quelles notes sont traînées, tremblées (tremolo) ou subites (brèves d'ornements : appogiatures, échappées, etc...).

Commentaire : Nous avons vu qu'il y avait dans le chant des notes longues et des notes brèves, même des semi-brèves (Texte 5) ; ici, il est question de nouvelles valeurs *ornementales*, et ceci nous confirme dans la certitude que le chant grégorien est un chant étranger à la race latine, un chant appelé à transformer le concept musical de cette race, comme, de fait, il l'a transformé peu à peu en amenant l'éclosion de la musique palestrinienne, — d'où la musique lyrique moderne (et ultra moderne) dérive directement, — puisque la musique palestrinienne n'est pas autre chose que du *chant fleuri*, pseudo-grégorien, « contrepointé » à plusieurs parties mélodiques superposées, et non une musique harmonique, telle que le système rythmique gréco-latin devait fatalement en engendrer une de cet autre genre.



La musique grégorienne est donc une musique *fleurie*, riche d'ornements et de formules mélodiques variées. Voilà le fait dans toute son ampleur historique. (Voir ci-contre l'*Alleluia: justus germinabit...* transcrit intégralement sur l'original neumé).


Ex. 288.
« Alleluia ».
St. Gall p. 130.
Grad. p. [39].
p rit. mp allarg.
Al-le — lu — ia
dim. mf rit. allarg jusqu'à la fin morendo sosten. mf
Vt. Ju — — stus
allarg.
perdendosi
ger — — mi-na — — — — bit si-cut li — — li — um
p comme en écho
et flo — re
allarg molto rit.
e — — — — — bit in æ — ter — num an-te Do — mi — num
p allarg. dim. mf rit.
allarg. molto
* Ce dernier groupe est celui de la version du man. d'Einsiedeln n° 121 p. 366.

§ II. — CONSTITUTION DES GROUPES-UNITÉS SYLLABIQUES

1° *Syllabes simples.*

8. Odon de Cluny, *op. de musica, P. L. M.*, col. 784 D-5 A. — Ad cantandi scientiam, nosse quibus modis ad se invicem voces jungantur, summa utilitas est; nam, sicut duae plerumque litterae aut tres aut quatuor unam faciunt syllabam, sive sola littera pro syllaba accipitur, ut :

A -	MO	TEM -	PLUM
11.	21.	31.	41.

Ita quoque et in musica, plerumque sola vox per se pronuntiatur, plerumque duae aut tres vel quatuor cohaerentes [voces] unam consonnantiam reddunt, quod juxta aliquem modum musicam syllabam nominare possumus.

Dans la science du chant, il est de la plus grande utilité de savoir par quels procédés les sons se soudent entre eux; car, de même que tantôt une, tantôt deux, trois ou quatre lettres réunies forment une syllabe (littéraire) ; telles : *a-mo tem-plum.*

De même, en musique, tantôt un seul son se chante séparément, tantôt deux, trois ou quatre réunis font une seule [unité] consonnante, que, jusqu'à un certain point, nous pouvons appeler une syllabe musicale (v. Texte 16, le complément de cet énoncé).

Commentaire : De tous les textes connus, il n'en est pas de plus clair, peut-être, que celui-ci, ni de plus probant pour établir que nos principes rythmiques actuels se rattachent à ceux de l'antiquité classique par la filiation grégorienne, et *uniquement par elle* : attendu que la musique mesurée du XIII[e] siècle et la musique palestrinienne ont créé une autre forme musicale parallèle, et c'est de la *fusion* des genres *grégorien*, *mesuré* et *palestrinien* qu'est issue la musique du XVII[e] siècle à nos jours. C'est précisément cette filiation *nécessaire* que les Bénédictins détruisent « proprio motu » par leur enseignement et par leurs transcriptions pseudo-grégoriennes qui ne sont, hélas, que bénédictines du XX[e] siècle.

Plaçons en effet, sous l'exemple littéraire proposé par Odon de Cluny, les notes « en nombre égal » aux lettres des syllabes.

11.	21.	31.	41.
A -	mo	tem -	plum

longue
entière

Nous trouvons l'application du texte ci-dessus, celle du texte 5 « *aliae voces ab aliis morulam duplo breviorem vel duplo longiorem habeant* », et celle du texte 9 qui suit. N'est-ce pas clair ?

Pour montrer que nos auteurs ont tort *dans le fond*, on leur décoche la flèche empoisonnée : « *Sans doute les musicistes du moyen âge exposent les principes* **à leur manière** ; *à cela rien d'étonnant, ils étaient de leur temps!* » (Dom Mocquereau, le *Nombre musical grégorien*, p. 10).

Ils étaient de leur temps ! ! comme nous sommes du nôtre : celui où l'on cherche la vérité pour elle-même. Les Bénédictins ne veulent pas en être.

Le texte suivant certifie celui qui précède :

9. ARIBON, *de Musica*, *P. L. M.*, col. 1342 C. — Tenor, dicitur, mora (1) vocis, qui in aequis est, si quatuor vocibus duae comparantur; et quantum sit numerus duabus minor, tantum earum mora sit major (2).

[On appelle] tenue [de l'émission vocale] sa durée, qui est dite à égalité lorsque quatre sons font équilibre à deux, de telle façon que plus leur nombre *deux* est restreint, plus leur durée est longue ; d'où :

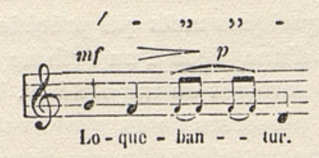
COMMENTAIRE : Comment oser nier que toutes les *syllabes* neumatiques sont *égales entre elles*, quel que soit le nombre des notes longues ou brèves qui les composent? Où trouve-t-on dans l'édition bénédictine une seule application de cette théorie de l'*égalité des groupes* et de la *diversité des valeurs?*

Qui doit-on prendre au sérieux ici ? Les Bénédictins ou les théoriciens? La notation bénédictine ou la notation neumatique! Les défenseurs de l'œuvre de Solesmes, ou nous qui sommes le défenseur irréductible de la théorie originale du xe siècle contre Solesmes ?

2° *Différents aspects de la syllabe simple.*

10. ODON DE CLUNY, *op. cit. P. L. M.*, col. 785. — Musica syllaba quae una fieri voce potest, creditur, multa expositione non indiget, quia quod unum est satis patet.

La syllabe musicale qui peut se rencontrer constituée par un seul son, ne réclame pas une longue explication, on le conçoit, parce que ce qui est unique se comprend de soi-même.

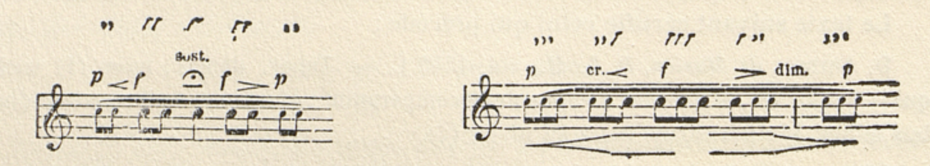


(1) *Mora*. V. Notes, pp. 5 et 6.

(2) Aribon aurait pu aussi bien ajouter « *et quantum sit numerus quatuor major, tantum earum mora sit minor* ».

Hoc tamen in ea intueri potest... quod plerumque sola, plerumque duplicata vel triplicata vox syllabam facere creditur.

On peut néanmoins attirer l'attention sur ce fait que, si tantôt ce son est unique, tantôt encore il est doublé ou triplé et constitue [toujours] une syllabe.



La définition si limpide que l'on vient de lire est complétée par les deux suivantes :

11. Aribon, *op. cit. P. L. M.*, CL., col. 1342. — Neumae nempe unius soni repercussione, cum simplices sunt id est una virgula (/) vel una jacens (-), vel cum duplices aut triplices in ejusdem sunt soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiunt (v. Texte 15).

Les neumes *unissonnants* sont représentés graphiquement, quand ils sont simples par une virgula (/) ou par une jacens (-); quand ils sont doublés ou triplés, c'est par la répétition des sons réunis ensemble (connexio) (qu'on les représente graphiquement par une double ou une triple apostrophe, ou virgula).
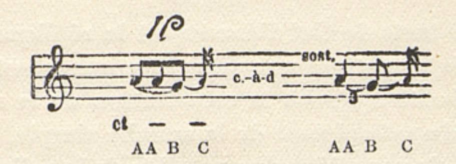
Commentaire : La syllabe musicale d'*un seul son* est, de nouveau, établie péremptoirement par les quelques mots qui précèdent. On ne peut donc rien opposer à une traduction d'une pièce d'un rythme simple, dans laquelle ces syllabes d'une seule note seraient en majorité (v. Texte 10), puisque seules, ou composées de deux ou plusieurs notes, c'est tout un : ce sont des syllabes complètes, cohérentes, l'une au même titre que l'autre.

Les Bénédictins qui traduisent toujours la syllabe simple par une note d'un demi-temps, sont donc dans le faux en agissant de la sorte, comme ils le sont en dédoublant les valeurs des notes dans les syllabes de quatre sons et au-delà.

12. Odon de Cluny, *op. cit.*, *P. L. M.*, col. 786. — Composita (syllaba) vero est, quae licet duas tantum voces habeat, in eisdem tamen tres continet motus (1) cum una earum bis sonat atque alia semel.

La syllabe *composée* est celle qui, bien que formée seulement de deux sons *(différents)* contient néanmoins trois mouvements, parce que l'un des sons est répété deux fois, et que les trois (sons) sonnent ensemble (c'est-à-dire font une unité consonnante, ou une syllabe, v. Texte 8).

Commentaire : Ces textes sont encore d'une importance extrême pour confirmer que la *syllabe musicale* est bien représentée graphiquement par un *seul signe neumatique*, lequel doit être traduit en notation par un *seul groupe*, sans disjonction (v. Texte 14) :

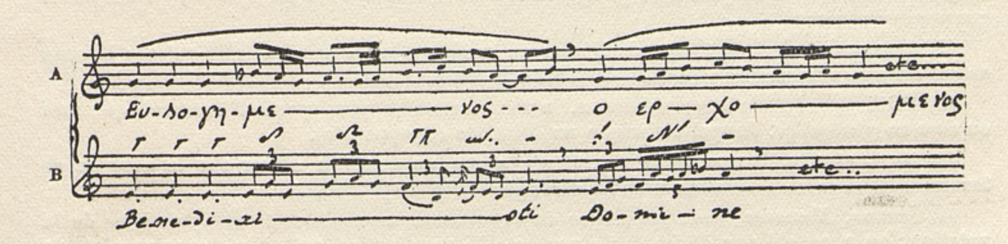


AA deux sons à l'unisson égalent un son répété deux fois et formant deux mouvements vocaux ;

B troisième son, différent, sonnant avec le groupe ;

C note « subitanea » d'ornement, selon le texte 7.

Ces *répercussions* écrites de notes unissonnantes, sont aujourd'hui tombées en désuétude et remplacées dans la plupart des cas par des *notes tenues* pour leur durée totale, — et notées en conséquence, on le sait ; — mais, au moyen-âge, cet artifice d'écriture avait sa raison d'être et sa nécessité en l'absence d'une notation plus perfectionnée. C'était, en effet, un moyen d'indiquer le *rythme* fondamental *binaire* (A) ou *ternaire* (B) du membre de phrase.



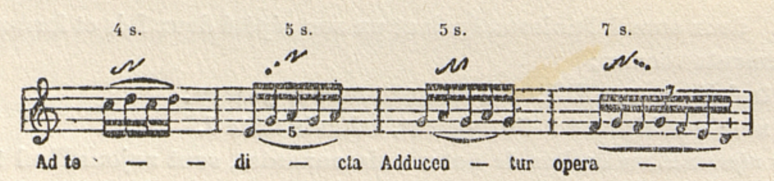
(1) *Motus.* Cette phrase établit irréfutablement le sens du terme latin « *motus* », puisqu'il est question de trois sons répétés vocalement, mais dont deux sont à l'unisson et doivent être soutenus ensemble, et notés tels pour ne représenter qu'une seule émission vocale selon le texte 13 ci-après (v. Note 6, p. 3).

3° Syllabes simples et redoublées formant des pieds rythmiques.

13. Gui d'Arezzo, *Micrologus*, *P. L. M.*, col. 394. — Igitur quemadmodum in metris sunt litterae et syllabae, partes et pedes ac versus, ita et in harmonia (1) sunt phthongi (2), id est soni, quorum unus, duo vel tres aptantur in syllabas, ipsaeque solae vel duplicatae (3) neumam (4) id est partem constituunt cantilenae, et pars una vel plures, distinctionem (5) faciunt.

Or donc, de même que dans les mètres (poétiques) il y a des lettres, des syllabes, des parties et des pieds, enfin des vers; ainsi, en musique, il y a des notes, c'est-à-dire des sons dont un, deux ou trois (réunis) forment des syllabes, lesquelles simples ou redoublées constituent un neume, c'est-à-dire une partie de la mélodie; une ou plusieurs parties forment un membre (v. Pièce *Christus factus est* ci-après).

Commentaire : Ce texte de Gui d'Arezzo est la réplique de celui d'Odon de Cluny (Texte 8), mais il contient une différence importante à signaler. Tandis qu'Odon de Cluny limite à 4 sons la constitution de la syllabe entière, Gui, par la spécification du *redoublement* de la syllabe simple, limitée à trois sons, porte logiquement à six sons l'étendue possible de la syllabe neumée.



Ainsi s'explique le terme technique qu'il emploie pour les désigner « syllabae duplicatae » parfaitement conforme aux règles précédentes des textes 9 à 12 : chaque syllabe formée d'un nombre quelconque de sons équivaut à toute autre, les notes diminuant ou augmentant de durée suivant leur nombre dans le groupe. C'est de ce procédé grégorien, *nouveau dans l'art occidental*, qu'est sorti

(1) *Harmonia*, c'est le terme désignant au moyen âge la *musique* elle-même : le sens actuel du mot « harmonie » (accord de plusieurs sons) ne pouvait exister à cette époque.

(2) *Phthongi* signifie sons musicaux, notes musicales plus particulièrement que *soni* ou *sons* en général (v. Rappel théorique au début de cet opuscule).
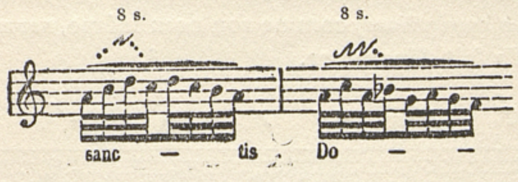
(3) *Duplicatae* (v. Textes 10 et 11). Il n'y a pas de doute à élever sur le sens de ce terme ; c'est le *redoublement* du nombre des notes *dans* la syllabe même.

(4) *Neuma*, *Neumata* ; nom générique de la notation musicale et de chaque signe de la notation ; on a appelé par dérivation « neume » la vocalisation mélodique sans paroles, de musique pure, qui était appelée précédemment *jubilatio* ou *jubilus*, et dont la forme parfaite est la *vocalise alléluiatique*.

(5) *Distinctionem* signifie le *membre de phrase*, distingué c'est-à-dire *séparé* du membre voisin, par une légère reprise de respiration. Ce fait est de tous les temps : la pause musicale est une simple césure.

le *système vocalistique palestrinien* élevé sur les fondements du système mesuré, prolongés comme en sous-œuvre sous la mélodie pure.

Pour ce qui est des syllabes de 5 à 8 sons ; elles existent dans la notation neumatique. Gui d'Arezzo ne parle que de celles de six sons, mais la notation existe en dehors de lui, il faut la respecter (1). D'ailleurs, la syllabe de huit sons n'est que la « syllabe simple » de quatre sons (d'Odon de Cluny) *redoublée*, $4 \times 2 = 8$.
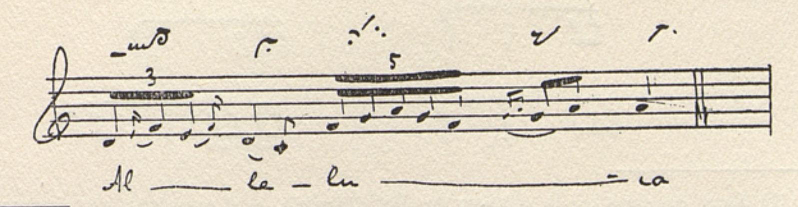


4° Le Neume, pied rythmique ou syllabe.

14. Gafori, cité par Dom M. Gerbert, *de cantu et musica sacra*, T. I, 336. — Neuma est vocum seu notularum unica respiratione congrue pronunciandarum aggregatio.

Le neume est l'aggrégation de sons ou notes, prononcée comme il convient en une seule émission vocale.

D'Ortigue (*Dict. de plain chant*, mot *neume*) cite une définition du neume, qu'il attribue à S. Isidore. Nous n'avons jamais pu la découvrir dans les œuvres du célèbre évêque de Séville. Quel qu'en soit l'auteur, elle porte en elle un caractère d'authenticité incontestable.

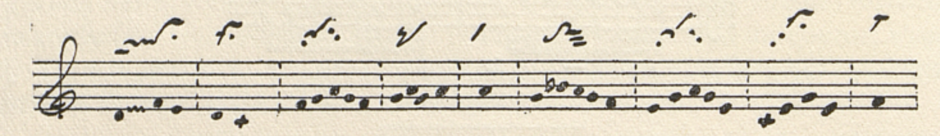
Neuma est conjunctio notularum in quemlibet modorum, quae cantum format, distinguit, copulat et concludit. Summa diligentia sunt pronuntiandae aequaliter et distinctius.



(1) Les Bénédictins qui ont détruit la syllabe simple de plus de trois sons, ne pouvaient pas éviter de détruire, plus sûrement encore, celle de 5, 6, 7 et 8 sons.

Le neume est la conjonction des notes en quelque mesure que ce soit, qui forme, divise, assemble et constitue un chant. On doit l'émettre avec le plus grand soin, séparément et également.

Commentaire : Sous un style heurté et bizarre, cela signifie exactement la même chose que *neuma est vocum*, etc., de Gafori : Tout neume est une formule représentant une unité rythmique, séparée (*distinctius*) égale (*aequaliter*) à chacune des autres et devant être chantée cohéremment (*consonnantia*, d'Odon) en un seul souffle (*unica respiratione*) comme son nom même, *neuma* (dérivé du grec *pneuma* = souffle) l'a fait dénommer.



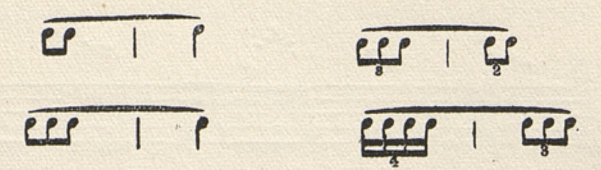
Pourquoi les notateurs auraient-ils créé un système d'écriture musicale aussi compliqué que les neumes, si chaque signe compliqué se réduisait à plusieurs signes simples représentant chacun une syllabe séparée. Cela ne se discute même pas. Néanmoins, les Bénédictins rejettent tout : théorie et notations authentiques ?

15. Gui d'Arezzo, *Microl.*, *P. L. M.*, col. 394 C. — Ac sumnopere caveatur talis neumarum distributio ut cum neumae tum ejusdem soni repercussione, tum duorum aut plurium connexione fiant, (v. Texte 11) semper tamen aut in numero vocum,

Que l'on prenne garde que la distribution des neumes est telle, que, soit qu'ils consistent en un seul son, ou en deux ou plusieurs réunis par une liaison, toujours cependant ils se font équilibre, soit en nombre égal de sons,

aut in ratione tenorum neumae alterutrum conferantur (1).

soit en rapport de durée réciproque.



(1) Nous coupons ici la citation de Gui d'Arezzo, mal ponctuée certainement dans les anciennes éditions. On verra (Texte 23) le passage rétabli à sa vraie place dans le *Micrologue* de Gui d'Arezzo, avec le commentaire qui justifie cette transposition.

N'est-ce pas, de nouveau affirmée, la confirmation de l'emploi courant et obligé de la série moderne des valeurs musicales :

= 3 4 5 etc...

Commentaire : Où pourrait-on trouver dans l'édition bénédictine (vol. 730 A) un semblant de respect dû à ce principe essentiel de toute musique, lorsque l'un des maîtres bénédictins, en digne émule du R. P. Dom Pothier, n'hésite pas à fixer que :

« La mélodie grégorienne, elle aussi, a ses percussions, ses pieds *ou plutôt* ses rythmes bien qu'ils soient d'une nature délicate. »... « Ces pieds ils les comparent entre eux, ils en calculent les rapports et les organisent en membres et en phrases *sans autre régulateur que le plaisir de l'oreille* comme dans la prose cicéronienne. »

Dans quel auteur sérieux du xe siècle, le R. P. Dom Mocquereau a-t-il puisé cette thèse du rythme se développant « *sans autre régulateur que le plaisir de l'oreille* » ?

Le « plaisir de l'oreille » est, en effet, l'un des buts que se propose le compositeur, mais celui-ci sait fort bien que ledit « plaisir » ne peut être obtenu qu'en écrivant ses compositions selon les lois rythmiques séculaires qui ont précisément affiné le « goût de l'oreille » et constitué une sorte de « nature auditive » à l'humanité. Et que penser de cette superfétation : *comme dans la prose cicéronienne*, que le R. P. serait plus embarrassé de nous certifier par des textes authentiques? Le R. P. en copiant Dom Pothier abuse également de nous en ce moment.

L'équilibre dont il est question ici (Texte 15) tire son essence propre du principe déjà énoncé par le Texte 9, et se retrouve (v. Texte 21) appliqué *en grand, au membre de phrase* lui-même, conformément à la plus pure théorie aristoxénienne (du ive siècle av. J. C.), codificatrice en son temps des usages rythmiques de la Grèce, à sa plus belle période d'art à tous les degrés.

III

MEMBRES DE PHRASE.

16. Odon de Cluny, *op. cit.*, *P. L. M*, col. 785 A.— Sicut sola syllaba aut duae vel etiam plures unam partem locutionis faciunt quae aliquid significat, ut « *Mors et Vita*, *gloria*, *benignitas*, *beatitudo* », ita quoque et una vel duae vel plures musicae syllabae... quarum dum et melodium sentimus et mensuram intelligentes miramur, musicae partes quae aliquid significant, non incongrue nominavimus.

De même qu'une syllabe ou deux ou plusieurs font une partie du discours, laquelle a une signification propre, comme « *la mort et la vie, la gloire, la bonté, le bonheur* », de même, nous appelons avec raison « membres musicaux », parce qu'ils ont une signification propre, une, deux ou plusieurs syllabes dont nous sentons le lien mélodique et admirons la mesure en la comprenant (1).

Distinctio vero in musica est quantum de quolibet cantu continuamus quae ubi vox requieverit, pronuntiatur...

Le membre de phrase, en musique, est la continuité d'un chant quelconque jusqu'au moment où la voix se repose.

Sicut una pars locutionis aut duae vel plures sensum perficiunt, et sententiam integram comprehendunt... ita una vel plures ex his musicae partibus versiculum, antiphonam, vel responsorium perficiunt, nec tamen suorum numerorum significationem amittunt.

De même encore que deux ou plusieurs parties du discours complètent un sens et embrassent une phrase entière, de même deux ou plusieurs parties musicales font un verset, une antiphone, un répons, sans toutefois se libérer de ses proportions numériques.

Gui d'Arezzo, de son côté, écrivait sur les mêmes faits :

17. Gui d'Arezzo, *Microl, P. L. M.*, col. 394 C. — Syllabae... partem constituunt cantilenae ; sed pars una vel plures distinctionem faciunt, id est congruum respirationis locum.

Les syllabes musicales constituent une partie de la cantilène ; et une ou plusieurs parties font un membre de phrase ; c'est alors le moment convenable pour reprendre la respiration.

(1) Or c'est par la régularité rythmique issue de *l'égalité des unités successives* que nous saisissons la « mesure » rythmique d'un chant quelconque.

De quibus illud notandum est quod tota pars compresse est, et notanda et exprimanda est; syllaba vero compressius...

Entre ces choses, on doit noter que la partie entière ne forme qu'un tout compact, comme écriture et à l'exécution; la syllabe est, de plus, plus intimement cohérente (revoir Textes 8 à 13).

Commentaire : Puisque ces deux citations résument la théorie de la constitution des membres de phrase, c'est le moment d'en montrer l'effet pratique sur une pièce musicale complète.

Prenons cet admirable graduel : *Christus factus est.* Plaçons au-dessus des portées musicales les signes neumatiques espacés un à un, et suffisamment pour permettre de transcrire au-dessous de chacun d'eux les groupes de notes, simples ou nombreuses, qu'ils représentent; plaçons ensuite le texte où il convient, l'œuvre apparaît alors rigoureusement transcrite suivant les principes énoncés dans les textes (3 à 16) qui précèdent.

Que le lecteur veuille bien placer en regard de notre transcription, le vol. bénédictin (Desclée, 730 A, page 234, dernière ligne, et 235), il jugera si cette transcription bénédictine ressemble à la nôtre, et laquelle des deux est conforme à la théorie originale du xe siècle.

Comme complément d'expertise, on gardera devant soi les deux documents déjà confrontés, et l'on en rapprochera un troisième, la même œuvre prise dans l'édition vaticane en notation plain-chant (P. 184, Vol. 686, Desclée).

On verra de suite qu'en appliquant simplement à la lecture de ce troisième document, les mêmes principes de traduction qui ont produit notre version imprimée ici, les deux œuvres seront *presque exactement semblables*, tandis que la version bénédictine (du Vol. 730 A) s'en éloigne partout. Or, a-t-on jamais rencontré sur son chemin une notation musicale ayant un sens précis théoriquement, et pouvant néanmoins se prêter à une falsification — telle que les Bénédictins l'impriment — dans laquelle aucun groupement original n'est respecté?

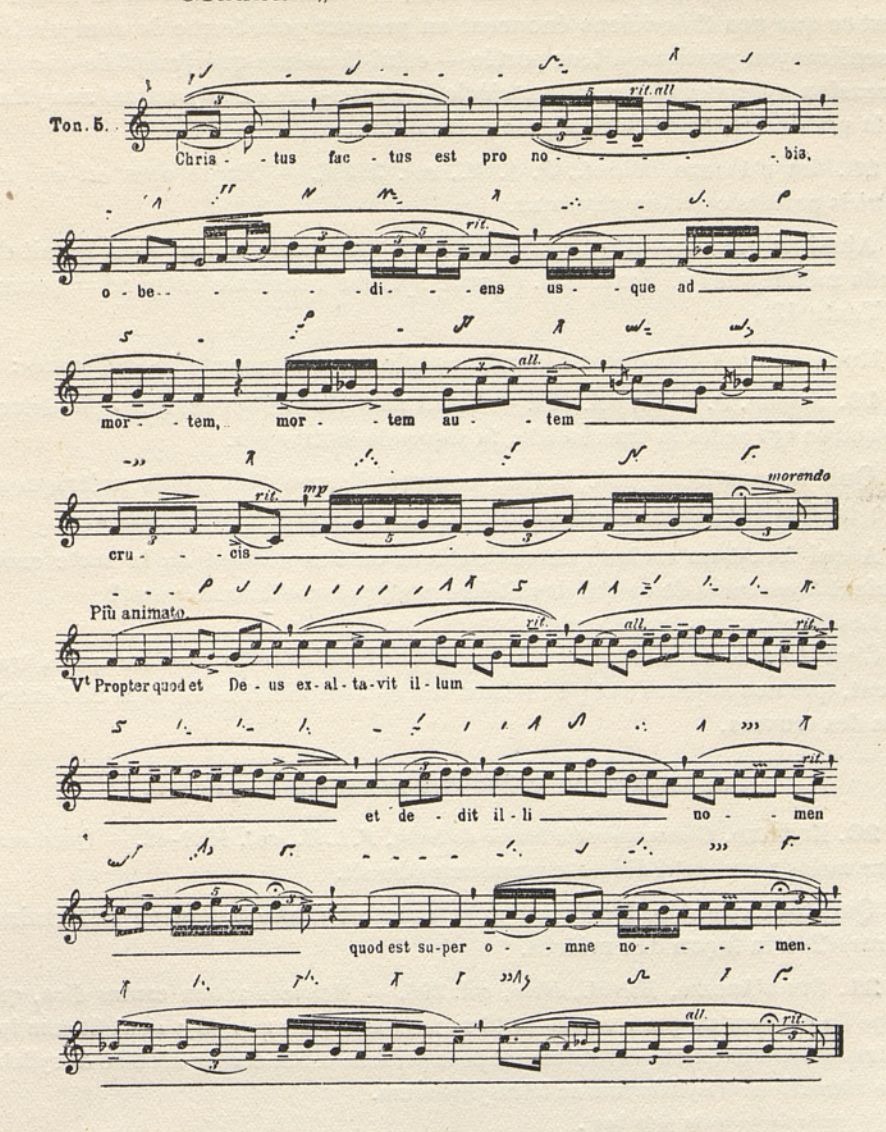
Ces maîtres vous diront pour excuser leurs groupements nouveaux : « *On peut retrouver* les *subdivisions par l'application des principes que* nous *exposons.* »

Cela signifie simplement : étudiez nos principes, vous retrouverez des subdivisions.

Or il ne s'agit pas, en ce qui me concerne, d'enseigner mes subdivisions arbitraires, mais uniquement de retrouver les subdivisions enseignées par Hucbald et Gui d'Arezzo, et cela seul est honnête scientifiquement (1).

(1) On remarquera que nous citons toujours les textes de nos théoriciens : les Bénédictins préfèrent exposer *en leur nom personnel.* Ils seraient bien gênés, en effet, d'agir autrement puisque s'ils citent nos textes, c'est pour les écarter comme de nulle valeur.

Graduel: „CHRISTUS FACTUS EST."



On trouvera plus loin l'analyse technique de la première partie de cette pièce remarquable. Nous la donnons ici en son entier comme un magnifique exemple d'application de tous les principes exposés précédemment touchant la constitution musicale des mélodies grégoriennes.

Battue podique.

Le membre de phrase étant constitué, comment exécute-t-on la mélodie? C'est ce que nos théoriciens énoncent en prenant pour terme de comparaison le seul moyen pratique à leur portée — celui-là même que j'emploie encore à l'occasion avec mes élèves, au xxe siècle — c'est-à-dire en *empruntant* au rythme de la poésie ses termes techniques particuliers.

18. Gui d'Arezzo, *Microl., P. L. M.*, col. 394 C. — Sicque opus est ut quasi metricis pedibus cantilena plaudatur.

Ainsi en résulte-t-il que le chant doit être battu comme on le fait des pieds métriques (v. Texte 23). (Toute syllabe musicale est pied = neume. V. Texte 13).

Hucbald avait déjà énoncé la même règle dans deux endroits différents :

19. *Scholia, P. L. M.*, col. 993. — Veluti metricis pedibus cantilena plaudatur... « plaudam ego pedes in praecinendo, tu sequendo imitabere ».

Que la cantilène soit battue comme le sont les pieds métriques... « je battrai les pieds, en chantant, tu me suivras en m'imitant ».

A qui fera-t-on croire que ces auteurs en s'exprimant de la sorte enseignaient *le contraire* de ce qui devait être pratiqué quotidiennement?

Les Bénédictins le prétendent! (1)

C'est donc avec une connaissance approfondie de la matière qu'ils traitaient, que nos auteurs ont pu insister sur ce côté métrico-musical de l'exécution des œuvres.

Coupe simili-versifiée des membres de phrase.

20. Hucbald, *Commemoratio brevis de tonis, P.L.M.*, col. 1041-42. — Quod certe omne melos more metri diligenter mensurandum sit.

Que tout chant soit mesuré avec soin, et d'une longueur déterminée (*certe*) (2) à la façon des mètres.

21. Gui d'Arezzo, *Microl., idem*, col. 396. — Metricos autem cantus dico, quia saepe ita canimus ut quasi versus pedibus scandere videamur (3); sicut fit cum ipsa metra canimus in quibus cavendum est ne superfluae continuentur neumae dissyllabae sine admixtione trisyllabarum ac tetrasyllabarum.

(V. suite de ce texte plus bas).

(1) V. § IV. *Bilan bénédictin*, et, précédemment, commentaire du texte 15.

(2) *Certe*. C'est en ce cas que l'on peut faire intervenir M. F. Quintilien (*Inst. Orat.* IX) pour le sens du mot *certa* = limite déterminée, obligée par des règles fixes.

(3) V. Texte 4, la *lex scandendi* déjà mise en relief.

Je parle de chants métriques, parce que souvent, en chantant, nous paraissons rythmer des vers, comme il arrive dans ces mètres chantés où il faut prendre garde qu'il n'y ait en excès des neumes de deux syllabes sans immixtion de neumes de trois ou de quatre syllabes.

COMMENTAIRE : Le mot « neume » est pris ici dans sa seconde acception, plus large, de « *membre de phrase* », tel qu'on le reconnaît à première vue dans l'analyse du « *Christus factus est* » donnée ci-après, membre par membre.

Il y a de ce fait une certaine analogie entre ce même mot pris dans les deux acceptions, ici de syllabe et là de membre, avec le mot *pied* ancien qui caractérisait soit le pied musical ou *pied simple* (simili pied métrique) soit le membre rythmique, décalque amplifié du pied simple (v. plus loin commentaire du Texte 23) appelé de ce fait *pied maxime*. C'est une analogie du genre de celles que l'on propose en maintes occasions pour des faits dont la collectivité des individus *n'a pas même* conscience.

Suite du Texte 21. — Sicut enim lyrici poetae nunc hos, nunc alios adjunxere pedes, ita et qui cantum faciunt rationabiliter discretas ac diversas componunt neumas (1).

De même que les poètes lyriques mélangent les pieds métriques, de même les musiciens composent leurs mélodies en neumes variés et divisés selon les lois de proportions numériques (rationabiliter).

Et la preuve que cet enseignement est le vrai et le seul, c'est le soin que prend Gui d'Arezzo d'éclaircir le mot « *rationabiliter* » dérivé de *ratio*, *rata*, proportion numérique :

Suite du Texte 21. — Rationabilis vero discretio est, si ita fit neumarum et distinctionum moderata varietas, ut tamen neumae neumis (2) et distinctiones distinctionibus quadam semper similitudine (3) sibi consonnanter respondeant.

La division proportionnelle existe toutes les fois que, par la variété faite avec goût, les neumes répondent aux neumes et les membres aux membres de telle façon qu'ils s'équilibrent entre eux par une certaine similitude bien ordonnée (*consonnanter*). V. le *Christus factus est* en entier page 21.

---

(1) La seconde partie de ce texte visant évidemment l'enseignement de la composition musicale, la comparaison qui précède acquiert une plus grande valeur puisque le maître fixe à l'élève l'exemple à suivre selon la tradition des poètes lyriques. Nous ne faisons pas autre chose lorsque nous citons les œuvres de Beethoven ou de Bach, à prendre comme champ d'études techniques. Est-ce à dire que Gui d'Arezzo enseigne le contraire de ce qu'il fallait observer ? Les Bénédictins le prétendent (v. Texte 18).

(2) Voyez la théorie de l'équilibre de *neume à neume* dans les textes 15 et 23.

(3) Voir (Texte 23) en quoi consiste la *similitude*.

Ce qui est confirmé, plus expressément encore, par Aribon, dans l'essai de commentaire qu'il tente de donner du traité de Gui d'Arezzo :

22. Aribon, de *Musica*, *P. L. M.*, C L, col. 1342 D. — Ut more versuum distinctiones aequales sint, sicut in bene procuratis cantibus invenimus (1) quos metricos dicere possumus.

Que, à la façon des vers, les membres de phrase soient égaux entre eux, comme nous les trouvons dans les chants bien conduits que nous pourrions appeler des chants métriques (v. analyse du *Christus,* page 27).

C'est par ces derniers textes (17 à 22) que les auteurs des x-xie siècles, nous amènent à l'apogée de leur enseignement. Et, précisément, c'est contre ces textes-là que, dans la *Revue Grégorienne* (2e année, 1912, n° 1, pp. 15 et suiv.), de nouveau, l'un des rédacteurs en vue, part en guerre pour une nouvelle croisade contre ceux qu'il appelle « les partisans du mensuralisme dans le plain-chant » c'est-à-dire *contre les auteurs même du Xe siècle,* dont nous ne sommes, avec feu le R. P. Ant. Dechevrens, que le modeste mais tenace commentateur. Les textes cités ici répondent à ces subtilités d'avocat d'une mauvaise cause.

23. Gui d'Arezzo, *idem, P. L. M.,* col. 394 C et 396 A. — Non autem parva similitudo est metris et cantibus, cum et neumae loco sint pedum, et distinctiones loco versuum; [*Texte rapporté ici...* « Neumae alterutrum... respondeant : Nunc aequae aequis, nunc duplae vel triplae simplicibus, atque alias collatione sesquialtera vel sesquitertia ;] utpote ista neuma dactylico, illa vero spondaico, illa iambico more decurrit (2)...., et distinctionem nunc tetrametram, nunc pentametram, alias quasi hexametram cernes et multa alia ».

Il n'y a pas qu'une légère similitude entre les mètres [poétiques] et les chants, puisque les neumes sont la représentation des pieds, et les membres de phrase, celle des vers ; à tel point que les neumes se répondent les uns aux autres par égalité [de nombre] ou de deux contre un, de trois contre un, de trois contre deux (*collatio sesquialtera*) et de quatre contre trois (*collatio sesquitertia*) ; que, tel [membre] neumé se développe comme un dactylique, tel autre comme un spondaique, tel autre comme un iambique, et que, enfin, l'on y discerne des périodes soit tétramètres, soit pentamètres ou hexamètres et beaucoup d'autres.

Commentaire : Que de fois n'a-t-on pas discuté la valeur objective de cette « similitude », terme auquel recourt Gui d'Arezzo pour bien faire comprendre

(1) Il résulte donc qu'Aribon sait et constate que, dans les mélodies bien construites, les membres de phrase sont égaux, comme dans la poésie les vers le sont entre eux selon le moule rythmique adopté. Ouvrez le vol. 730 A (Desclée), et cherchez de nouveau dans les membres bénédictins cet équilibre parfait des membres de phrase neumés, vous reculerez épouvantés de l'œuvre de destruction accomplie.

(2) Correction d'après l'édition du R. P. Amelli, au lieu de *iambico metro decurreret.*

l'analogie réelle qui existe entre la rythmique poétique et la rythmique musicale ?

Néanmoins, bien des commentateurs, et non des moins lettrés, ont cherché au-delà du sens comparatif contenu dans l'expression littérale; d'autres appartenant à l'école bénédictine, fidèles à leur tactique de déformation ou de négation pure du sens littéral, se sont efforcés à dénaturer la valeur de la comparaison pour en amoindrir la portée pratique, trop ouvertement contre leur école (1).

Le sens pratique du texte que l'on vient de lire n'a pas à être cherché au-delà des mots employés par l'auteur. En effet :

La « *similitude* » est parfaite entre la *valeur des pieds rythmiques grégoriens* et celle des *pieds métriques* anciens auxquels on les compare, parce qu'ils ont une même *valeur rythmique* de battue en déclamant les uns, ou en chantant les autres. Les premiers diffèrent des seconds en ce que, dans ceux-ci — les pieds métriques — la valeur prosodique conventionnellement *longue* ou *brève* des syllabes engendre un nombre très restreint de combinaisons, — vingt-cinq environ; dans ceux-là, — les pieds rythmiques grégoriens — le texte littéraire prosaïque se juxtapose simplement sous les groupes, *et ne leur donne jamais naissance, par éclosion spontanée d'une mélodie inspirée par ce texte.* — Ceux-ci sont *libres* dans l'agglutination des valeurs qui les constituent et ne sont plus soumis qu'à une loi de *valeur générale uniforme d'isochronisme* entre eux, quels que soient leurs composants internes, longs, brefs, semi-brefs.

La similitude parfaite de leur constitution, chacun dans sa sphère d'emploi, entraîne *ipso facto* la parfaite « similitude » de leur mode de scansion, c'est-à-dire la « battue » isochrone des uns et des autres.

Nulle comparaison n'est plus claire que celle que Gui emploie et, d'ailleurs, il n'en avait pas d'autre à sa disposition pour bien se faire comprendre, puisque métrique et musique procèdent d'un principe unique, la *mesure* (metron, modus) d'une *inflexion* dont la répétition engendre, sous certaines conditions numériques, les membres de phrase. Toute la doctrine musicométrique fondamentale est contenue dans notre commentaire.

Ce ne sera donc pas une digression inutile de résumer en quelques alinéas les principes fondamentaux de l'enseignement aristoxénien (IVe siècle avant Jésus-Christ) que nous retrouvons formulés, un peu obscurément pour nos modernes musiciens, par Gui d'Arezzo.

---

(1) V. Revue Grégorienne (Desclée et Cie, Tournai) le numéro de Janvier-Février 1912, p. 16. — On sera édifié sur la casuistique de l'école bénédictine touchant les textes mêmes que nous donnons sous les nos 18, 19 et 20. Et quels auteurs oppose-t-elle aux nôtres? eux-mêmes, toujours et partout : *Paléographie*, *Mélodies grégoriennes*, *Nombre musical*, etc... dont on a pu juger les tendances délibérement mensongères.

Il y a trois sortes de rythmes fondamentaux caractérisés chacun par un *type podique :*

Le type *podique* est constitué par un certain nombre d'éléments (dits) brefs, formant par leur réunion un pied défini :

Chaque pied se divise normalement en deux fractions rythmiques : le *frappé* et le *levé* du pied, égaux ou inégaux suivant le nombre pair ou impair des éléments brefs le constituant ;

Tribraque de 3 brèves.

Tribraque, iambe, trochée, inégaux 2 brèves + 1 brève ;

Proscéleumatique de 4 brèves.

Proscéleumatique, dactyle, spondée, anapeste, égaux 2 br. + 2 br.

Péon (et pieds équivalents) de 5 brèves.

Péon, crétique, dochmiaque, inégaux 3 br. + 2 br.

Le type-*membre* est issu du type-*pied*, par la substitution d'un pied, d'un genre quelconque, à chacun des éléments brefs du type-pied générateur.

Chaque membre emprunte au type-pied qui l'engendre son *mode de division par frappé et levé* du membre avec les mêmes caractéristiques numériques, égales ou inégales du pied-type.

(Tel est le sens du texte de Gui d'Arezzo, *nunc aequae aequis*, *nunc duplae vel triplae simplicibus*, etc... On va le voir).

Sur cette base théorique d'un enseignement quinze fois centenaire à l'époque de Gui d'Arezzo, on trouve établi le matériel rythmique suivant :

1° Le pied type de trois brèves (Tribraque et équivalents : Iambe, Trochée), engendre le membre de trois pieds répartis en deux et un ; proportion « *duplae simplicibus* » ou *double*, dans laquelle *seul compte le nombre de pieds* et non leur genre (de 3, 4 ou 5 brèves).

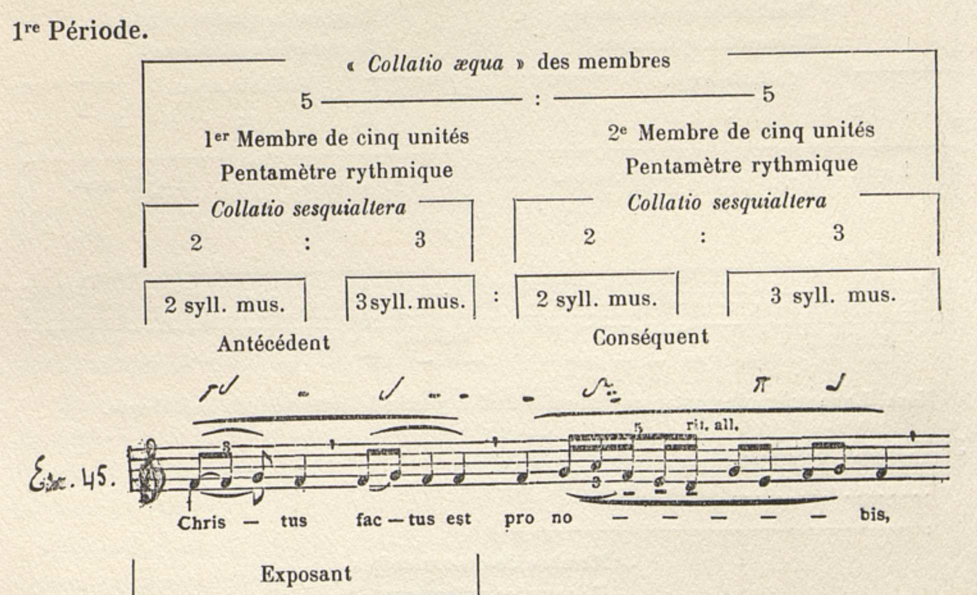
2° Le pied type de quatre brèves (Proscéleumatique et équivalents : Dactyle, Spondée et anapeste) engendre le membre de quatre pieds, répartis en deux et deux : proportion « *aequae aequis* » ou *égale*, dans laquelle comme précédemment compte *seul le nombre de pieds* et non leur genre (de 3, 4 ou 5 brèves) (1).

(1) Dans ce type de membre à fractions égales rentre également un schéma composé de pieds ternaires doublés, dimètre ou tétramètre iambique ou trochaique; il est inutile de nous étendre davantage sur ce sujet.)

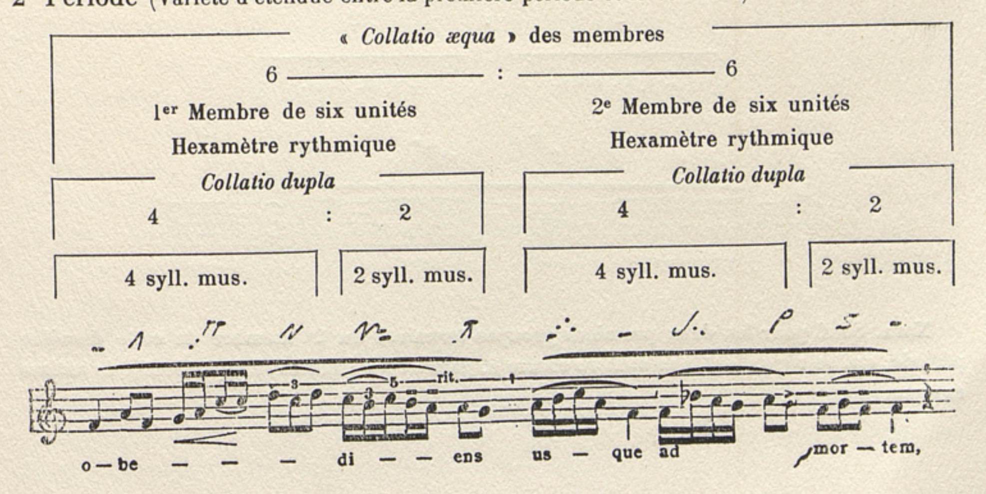
Pour résumer par un exemple, parlant aux yeux, toute cette théorie renouvelée de l'antiquité classique, donnons l'analyse rythmique des quatre premiers membres de phrase du Graduel « *Christus factus est* ». Aucun commentaire nouveau ne s'impose : les indications analytiques quintescencient la théorie énoncée d'autre part :

Graduel : « Christus factus est ».

1re Période.

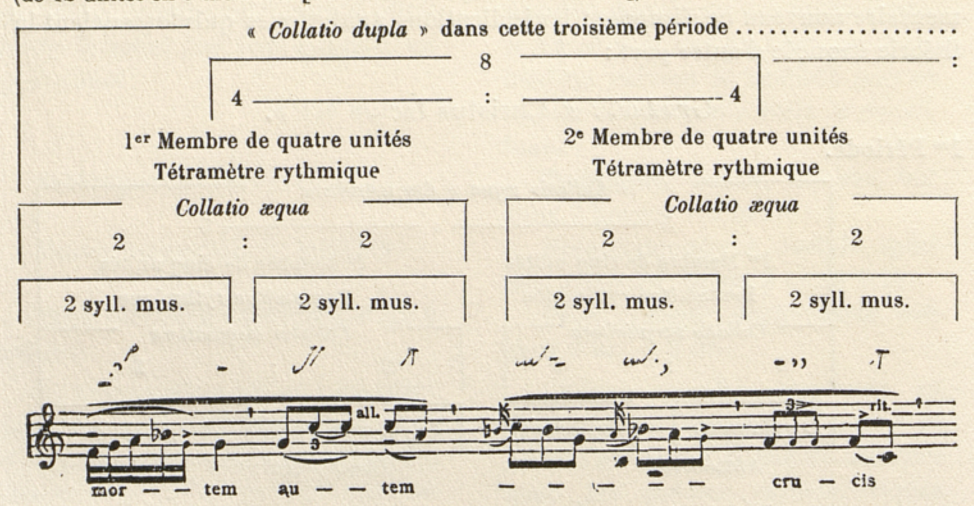


2e Période (Variété d'étendue entre la première période et la suivante).

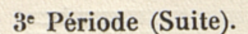


3e Période.

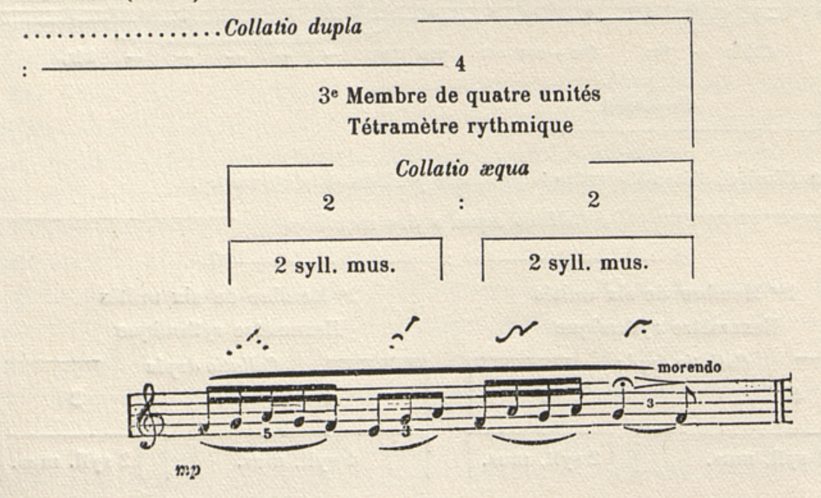
Même étendue entre la période précédente (de 12 unités en 2 membres) et la suivante (de 12 unités en 3 membres [Variété d'étendue des membres]).



Nota. Le membre de quatre unités qui suit fait partie de cette période mélodique.



3e Période (Suite).



Nota. Sauf pour les deux premiers groupes ternaires du 2e membre de cette dernière période, qui se répondent « *in numero vocum* », partout les neumes se répondent « *in ratione tenorum* ».

Enfin, la facture des pièces grégoriennes répondait à des objectifs précis, comme y répond celle de toute espèce de composition musicale raisonnée. Les auteurs n'ont eu garde d'oublier ce qui avait trait au style rythmique des œuvres diverses, interprétées selon leurs principes de solfège :

24. Hucbald de Saint Amand, *Scholia*, col. 994 D. — Videndum etiam quae mora illi aut illi melo conveniat. Nam hoc quidem melum celerius cantari convenit, illud vero morosius pronuntiatum fit suavius. Quod mox dinosci valet ex ipsa factura meli, utrum sit levibus gravibusve neumis composita.

On doit voir encore quel *mouvement* convient à tel ou tel chant ; car à l'un conviendra un mouvement plus vif ; un autre pris dans un mouvement plus lent sera plus suave. Et cela, on le discerne de suite dans la *facture du chant* s'il est écrit en *neumes lourds* (*graves,* c'est-à-dire peu chargés de notes), ou en *neumes légers* (c'est-à-dire en neumes composés de notes brèves).

Gui d'Arezzo exprime la même idée ainsi qu'il suit :

25. Ut rerum eventus sic cantionis imitetur effectus, ut in tristibus rebus *graves* sint neumae, in tranquillis rebus *jucundae,* in prosperis *exsultantes,* et reliquae.
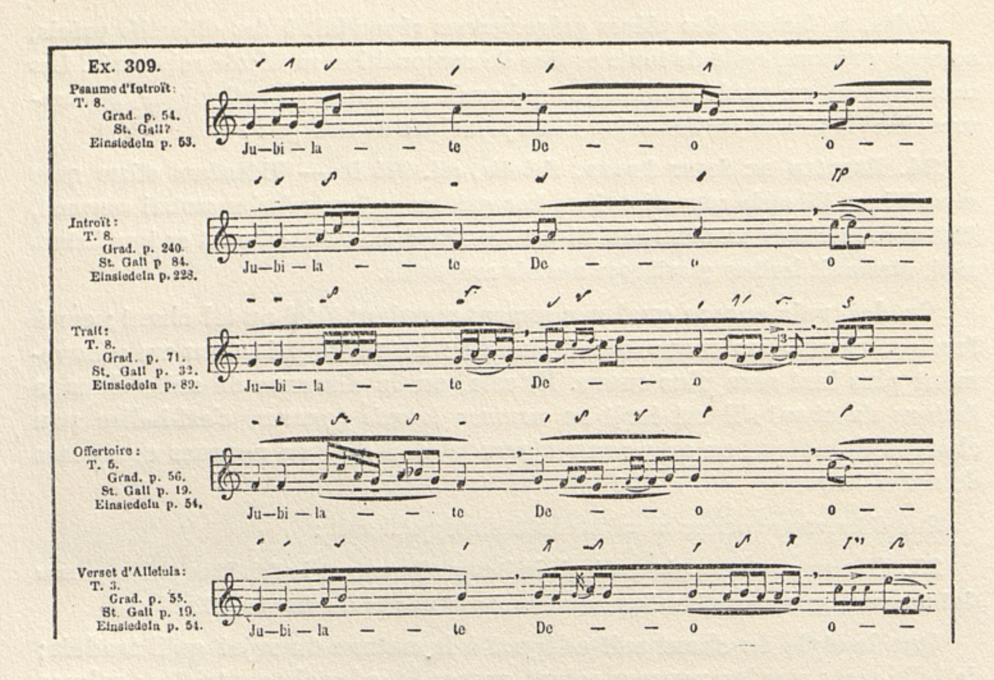
Que le style du chant soit adéquat à la nature du sujet qu'il traduit ; de telle sorte que les neumes soient *graves* dans les choses tristes ; calmes (heureux, placides) dans les choses tranquilles ; et exubérants, dans les choses prospères (triomphales) et ainsi de suite.

Commentaire : L'emploi des termes identiques ou équivalents : *leves, graves, tristes, jucundae, exsultantes,* montre que nos deux auteurs enseignaient bien la même théorie pour la lecture de la notation neumatique.

Les neumes légers, heureux, exultants sont ceux qui sont composés d'un grand nombre de notes vives, rapides, brèves. Les neumes graves, tristes, sont les autres, ceux qui ne sont formés que d'une, deux ou trois notes plus lentes, plus longues. C'est un fait qui n'a pas besoin d'explications superflues, il est de tous les temps.

Prenez un texte liturgique quelconque, cherchez si ce texte a été mis en musique de différentes manières, selon qu'il devait être Introit, Graduel, Alleluia, Trait, Offertoire ou Communion, et traduisez les neumes suivant les principes rythmiques spécifiés par Gui d'Arrezzo et Hucbald. En voici un exemple (page 30) en cinq genres liturgiques dont les deux premiers sont écrits en neumes *graves,* le troisième et le quatrième en neumes *exsultantes,* le cinquième en neumes *jucundae* : c'est probant.

Comparez ces traductions avec celles que les Bénédictins ont données dans le volume 730 A (Desclée et Cie) et vous jugerez en parfaite connaissance de cause de quel côté se trouve la vérité scientifique *traditionnelle.*



On comprendra mieux, maintenant que nous avons méthodiquement passé l'édifice rythmique au crible de l'analyse, la portée de la phrase suivante dont l'allure débonnaire voile trop l'importance capitale :

26. Hucbald de Saint Amand, *Scholia*, *P. L. M.*, col. 994 D. — Observandam quoque dico distinctionum rationem, id est, ut scias quid cohaerere conveniat quid disjungi.

Lorsque je dis que l'on doit observer la proportion numérique des membres, c'est afin que tu saches ce qu'il convient de lier et de séparer.

Commentaire : N'est-ce pas le premier principe à observer dans la musique? La science numérique n'a pas d'autre but que de donner à la mélodie sa *coupe* certaine et définie, en dehors de laquelle il n'y aurait qu'*arithmie* et *incohérence*. Aussi Hucbald, qui s'y connaissait, la résume-t-il d'un mot, déjà prononcé au IVe siècle par Saint Augustin :

27. Quae canendi aequitas *rythmus* graece, latine dicitur *numerus*.

Cette égalité dans le chant s'appelle le *rythme* en grec, et le *nombre* en latin.

Commentaire : Le mot latin *numerus* étant la traduction serrée du mot grec « *rhythmos* = rythme », il s'ensuit que, dans l'esprit des maîtres rythmiciens du

moyen âge, *rythme* (1), *nombre* et *neume* sont une seule et même chose. Le neume, signe, est donc, sans contestation, la représentation graphique du rythme numérique procédant par inflexions vocales.

Le neume-inflexion étant un élément du rythme, l'unité rythmique gréco-romaine étant le pied rythmique, et, d'autre part, le neume étant lui-même l'équivalent du pied rythmique latin, il est évident que le signe neumatique est l'incarnation graphique de l'unité rythmique musicale ou pied ; qu'il est l'élément rythmique par excellence, et le seul procédé employé au moyen âge pour représenter, une à une, les inflexions, c'est-à-dire les unités ou pieds rythmiques, dont la phrase musicale est composée. Telle est, en peu de mots, la pure théorie régissant la lecture rythmique du chant neumé, celle, en somme, dont je suis le champion irréductible depuis plus de quinze années et que j'ai caractérisée par une dénomination ne prêtant à aucune amphibologie : *la théorie du Neume-Temps*, parce que le temps rythmique est l'équivalent moderne du pied rythmique ancien, d'où: pied = neume = temps = *Neume-Temps*.

Aucun auteur, d'aucune époque, ne s'est écarté de ces principes fondamentaux, quel que soit le système musical particulier à l'époque qui le vit naître. De nos jours encore, le rythme musical est une succession d'inflexions isochroniquement répétées ou *temps*, que l'évolution progressive de la structure des mélodies a fait réunir par deux, trois, quatre ou cinq, formant des divisions numériques appelées « *mesures* » : plusieurs mesures constituent une incise ou phrase musicale. La mesure moderne est plus qu'un artifice conventionnel ; c'est une nécessité d'écriture correspondant à la sensation intérieure de tout auditeur doué d'un sens musical, même élémentaire, lui permettant de saisir les rapports réciproques des parties constituant par leur réunion le *melos* entier. Le rythme pur ne connaît pas la mesure moderne.

La musique est, avant toute considération d'esthétique sentimentale, une science mathématique, la science rythmique par excellence, et enseignée comme telle au moyen âge. Les Bénédictins le reconnaissent, mais n'en veulent pas entendre parler.

On a pu juger sur pièces si le « *chant liturgique appartient au genre libre dont la prose cicéronienne est le type classique* » (V. pp. 4 et 17).

(1) Ce commentaire est extrait intégralement de notre brève étude parue dans la *Revue Archéologique* (Juillet-Août 1911) que les Bénédictins (v. *Revue Grégorienne*, 1912, n° 2, p. 5*) regrettaient, ironiquement, de ne pas trouver « mise dans le commerce » ; satisfaction leur est amplement donnée par notre nouvelle publication.

IV

BILAN BÉNÉDICTIN.

Des écrits théoriques du x[e] siècle, les Bénédictins n'ont retenu qu'*un seul mot:* le **Numerus**, le NOMBRE ! De la chose même : NIHIL, RIEN !

Dès lors, peut-on penser que le R. P. Dom Mocquereau ait été bien inspiré lorsqu'il écrivit, au sujet de cet enseignement *systématiquement* mis à l'écart :

« Il n'y a donc qu'à accepter *leur* enseignement, *tout leur* enseignement rythmique *dès qu'il* est d'accord avec les lois *naturelles* propres au système et conforme à la tradition grégorienne qui nous est transmise par les manuscrits de chant ».

Que signifie cette acceptation sous condition : *dès que*, *etc... ?* N'indique-t-elle pas de quelle nature sera la restriction finale : *dès que* cet enseignement « s'accordera avec celui que *nous* avons décidé, à Solesmes, d'enseigner et de propager *per fas et nefas* » (1).

Que signifie ensuite cet hommage rendu « aux lois naturelles propres au système et à l'enseignement conforme à la tradition grégorienne qui nous est transmise par les manuscrits » (?) alors que ces *lois*, *l'enseignement théorique*, la *tradition*, les *manuscrits*, les *notations* protestent avec indignation contre l'interprétation *volontairement erronée* que le R. P. leur fait subir en invoquant l'impéritie professionnelle des « Maîtres qui *étaient de leur temps !* Les pauvres Maîtres ? Dans cinq cents ans, les arrière-neveux du R. P. Dom Mocquereau diront-ils que notre « Saint-Saëns était de son temps » et qu'il faut, en le corrigeant, le remettre d'aplomb ?

Nos auteurs du x[e] siècle *étant unanimes* dans leur *enseignement traditionnel* — on a pu le constater dans les pages précédentes — ont donc certainement raison, et nous, leur seul défenseur encore sur la brèche, avec eux, contre les Bénédictins qui enseignent une méthode sans attaches théoriques avec aucun système établi. Car, ne l'oublions pas, les Bénédictins ne donnent pas des textes que nous citons une interprétation différente de la nôtre, auquel cas la

---

(1) Voyez dans notre lettre-préface, la citation extraite du discours du grand maître de la restauration solesmienne : ceci *est*, mais ceci : « *ne doit pas être !* »

discussion resterait ouverte. Ils proposent un autre système en le couvrant du manteau, percé à jour, de la *tradition*. La preuve ? la voici :

Que signifie, en effet, ce *défi* lancé par le R. P. Dom Mocquereau :

« **Quand bien même les auteurs** (du moyen âge) **n'en auraient pas parlé** (du système de Dom Mocquereau, *dit* le « nombre musical grégorien ») **il resterait à prouver qu'ils n'en ont pas fait usage, et qu'alors ils se sont affranchis d'une loi de rythmique naturelle, essentielle, commune à toutes les musiques, ce qu'il est impossible de prouver.** »

La loi commune, essentielle et naturelle à toutes les musiques, c'est la *lex scandendi* (1) qui règle la *constitution des unités égalisées* et *battues isochroniquement*. En dehors d'elle, de cette *canendi aequitas*, il n'y a plus de rythme musical. Tous les textes cités dans cet opuscule le prouvent contre le R. P.

Et nous retournerons le défi au R. P. en lui disant : ce qu'il vous est impossible de prouver, mon Révérend, c'est uniquement que les Anciens aient jamais chanté à Sparte, à Jérusalem, à Athènes, à Alexandrie, à Rome, à Milan, à Saint-Gall, à Pompose, à Cluny, à Tournai (2) etc... *autrement* que *à l'unanimité* leurs maîtres *n'enseignèrent à chanter*, chacun à son époque, en son pays et selon la *théorie du temps ?*

Êtes-vous donc si assurés, vous et vos confrères actuels, de ne pas mériter le reproche très violent que Gui d'Arezzo, *moine bénédictin* de Pompose, adressait à ses confrères, vos ancêtres en J. C., au XI[e] siècle ?

Sunt etiam plerique clerici vel **monachi** *qui artem musicae jucundissimae neque sciunt,* **neque scire volunt**, et **quod gravius est scientes refutant et abhorrent,** *et quod* **si aliquis musicus** *eos de cantu, quem vel non rite vel* **incomposite proferunt, compellat..., impudenter irati obstrepunt, nec veritati adquiescere volunt, suumque** *errorem suo conanime defendunt* » (3).

N'est-ce pas aujourd'hui la même situation à neuf cents ans de date ? la même volonté de la part des Bénédictins actuels de ne rien vouloir entendre *(neque scire volunt)* et, ce qui est plus grave, sachant où est la vérité, de la nier et la repousser (*nec veritati adquiescere volunt... quod gravius est, scientes refutant et abhorrent)* ; puis, quand un musicien *(aliquis musicus)* (G. Houdard, depuis 15 ans) vient la leur présenter avec textes à l'appui, ils s'insurgent contre lui *(impudenter irati obstrepunt)* et s'efforcent à défendre contre lui leur erreur volontaire *Suumque errorem suo conamine defendunt !)*

(1) V. Texte 4 et suivants.

(2) Par une ironie cruelle, c'est à Tournai, *pays d'Hucbald,* que l'on imprime le *nombre grégorien musical bénédictin !!!*

(3) *P. L. M.* T. 141, col. 431.

Est-ce donc qu'il y a à Solesmes une *tradition* d'ordre de détruire le passé sous toutes ses formes ?

Quel était le but de Gui d'Arezzo en écrivant « **tractatus correctorius multorum errorum qui fiunt in cantu gregoriano in multis locis** » d'où est tirée la citation précédente ? — Il le dit lui-même : *« Volens quemlibet cantum per eos* (clericos et monachos, v. ci-dessus) *depravatum, terminis musicalibus suum ad tropum... proposui... positiva recitatione reducere. »*

N'est-ce pas là encore ce que j'ai toujours cherché moi-même ?

Au chant dénaturé par les Bénédictins (*per eos depravatum*) rendre son rythme propre selon sa coupe musicale traditionnelle (*terminis musicalibus suum ad tropum cantum reducere !*)

Mes premières publications datent de 1897. Je n'ai jamais varié dans mes conclusions. Il semble donc que les Bénédictins et l'école de Saint-Gervais auraient été mieux inspirés dès le début de ne pas se liguer contre ma thèse. Aujourd'hui, leur œuvre serait sans tache : elle ne l'est pas... malheureusement.

Note additionnelle.

Cet opuscule était presque achevé chez l'imprimeur, lorsque paraissait, dans les *Etudes Religieuses* (1), le dernier article trouvé dans les papiers du regretté Père Jésuite Antoine Dechevrens, dont l'amitié nous honorait de longue date.

Nous renvoyons le lecteur à cet écrit, dans lequel son éminent auteur a admirablement résumé l'état de la question, et mis à nu le parti-pris des Bénédictins de faire fi de la *vraie tradition* du xe siècle que notre opuscule remet au jour. On trouvera dans cet écrit *toutes* et *les mêmes critiques de fond* qui sont formulées ici. Nous n'en citerons qu'une :

« Nous continuerons, dit-il, de prendre dans leur sens naturel et obvie les enseignements des maîtres du moyen âge..., avec eux, nous affirmerons que, de fait, aucune différence essentielle n'existe entre le rythme de la musique grégorienne et celui de toute autre musique ancienne et moderne... ». « Nous, appuyés sur la doctrine des maîtres que nous prenons dans son sens naturel, nous acceptons la tradition ancienne pour ce qu'elle signifie manifestement... Nous ne faisons que suivre la doctrine enseignée par Hucbald et les maîtres anciens ».

Et après avoir cité le Texte 27 de notre opuscule, le R. P. ajoutait contre l'interprétation bénédictine :

« Et ne faut-il pas faire à ces paroles une violence incroyable pour en dénaturer le sens **en vue de les accommoder à une théorie qui leur répugne évidemment** ? Cette violence, pourquoi la ferions-nous ? Rien ne nous y oblige ; au contraire, **tout nous le défend** ». Signé : ANTOINE DECHEVRENS.

Rome entendra-t-elle la voix d'outre-tombe de l'un de ses fils, si la mienne n'est, à ses oreilles, qu'une sonorité méprisable ?

---

(1) *Etudes Religieuses* (Paris, 50, rue de Babylone), n° du 20 Juin 1912, p. 769 et suiv.

V

CONCLUSION.

Elle sera brève.

Ma théorie, universellement connue aujourd'hui sous la dénomination de « *théorie du Neume-Temps* » n'est pas une théorie nouvelle, moderne, à l'imitation de celle des Bénédictins, imaginée de toutes pièces pour faire échec à toutes les tentatives mort-nées que l'on a vu éclore et disparaître dans le néant des conceptions personnelles depuis cinquante ans.

C'est bien réellement la doctrine la plus claire, la plus simple, la seule fondée sur des principes certains, immuables, rigoureux, ne prêtant jamais à aucune exception dans la transcription et la lecture des pièces neumées.

Il n'en peut être autrement puisque, on l'a vu, c'est la théorie même des auteurs du xe siècle, simplement traduite du latin en français, éclaircie par des exemples probants, et telle qu'elle était enseignée à cette époque par Hucbald, Odon, Gui et Aribon.

Quid plura ?

G. H.

30 Juin 1912

Saint-Germain-en-Laye.

TABLE DES MATIÈRES.

DU MÊME AUTEUR

A la Librairie FISCHBACHER

33, Rue de Seine, Paris

L'Art dit Grégorien, d'après la notation neumatique. *Etude préliminaire*. 1 vol. gr. in-8° jésus, 40 pages (1897) . . . . 2 fr. 50

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la notation neumatique. 1 vol. gr. in-8° jésus de 264 pages (1898) . . . . 25 fr. »

Le Rythme du Chant dit Grégorien, d'après la notation neumatique. *Appendice* paginé à la suite de l'ouvrage précédent, de 265 à 363. 1 vol. gr. in-8° (1899) . . . . 5 fr. »

Deux Mémoires sur la Notation neumatique, lus au Congrès de juillet 1900. Gr. in-8° jésus, 20 pages (1901). *Epuisé.*

L'évolution de l'Art musical et l'Art Grégorien. Petit in-12, 54 pages (1902). 1 fr. »

A la Librairie Alphonse PICARD et Fils

82, rue Bonaparte, Paris

La Richesse rythmique musicale de l'Antiquité, in-8°, 84 pages (1903). 3 fr. 50

A la Librairie MIRVAULT

69-71, rue au Pain, Saint-Germain-en-Laye (S.-et-O.)

La Question grégorienne en 1904, in-8°, 58 pages (1904). . . 2 fr. »

La Science musicale traditionnelle, in-8 oblong. . . . . 1 fr. »

Textes théoriques, in-8° raisin, 40 pages (1912) . . . . . 2 fr. »